

The Interview, o los detalles de la instrucción según Farocki

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Mikel Otxoteko

Centro Universitario CESINE, España
mikelotxoteko@gmail.com

—

Recibido: 14 de marzo de 2018

Aprobado: 24 de junio de 2018

Cómo citar este artículo: Otxoteko, Mikel (2019).
The Interview, o los detalles de la instrucción según
Farocki. *Calle 14: revista de investigación en el
campo del arte* 14(25), pp. 156-179. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14075>



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Captura de pantalla de la búsqueda en Google: Farocki Interview/
imágenes



Art of the Interview: Harun Farocki – ...
thenewinquiry.com



An Interview with Harun Farocki • Senses of Cine...
sensesofcinema.com



Film Studies For Free: Harun Faro...
filmstudiesforfree.blogspot.com



HARUN FAROCKI: THE INTERVIEW - s...
youtube.com



Harun Farocki: Serious games | Artlink Ma...
artlink.com.au



Harun Farocki | pletmondriaan.com
pletmondriaan.com



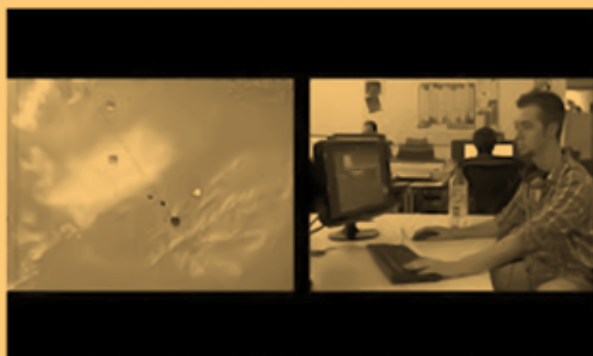
Where to begin with late filmmaker an...
chicagoreader.com



Harun Farocki Interview - YouTube
youtube.com



An Interview with Harun Farocki • Senses of...
sensesofcinema.com



An Interview with Harun Farocki • Senses of Cin...
sensesofcinema.com



The Interview | Video Data Bank
vdb.org



BBC Radio – Interview with Filmmak...
thenoseinvestigates.wordpress.com

The Interview, o los detalles de la instrucción según Farocki

Resumen

The Interview, la película de Harun Farocki, se centra en el ámbito del trabajo, particularmente en la entrevista laboral, como un espacio fundamental para examinar la sociedad neoliberal. De la mano de teóricos sociales como Goffman o Foucault, veremos algunas estrategias empleadas para pensar lo político desde la imagen. En un segundo punto, adoptando la perspectiva feminista de Rose-Marie Lagrave, profundizaremos en la noción de "realismo", un realismo cinematográfico mediante el cual Farocki desafía la realidad patriarcal en la que vivimos. Y, finalmente, estudiamos uno de los principales mecanismos expresivos del filme, que, cercano a la idea de "extrañamiento" de Bertolt Brecht, establece la base estructural del filme en torno a la confrontación de dos tipologías de la imagen, una de las cuales alude directamente a los ejercicios de disciplina y autoanálisis llevados a cabo por los instructores protagonistas del filme.

Palabras claves

Marco social; racionalización; instrucción; realismo; patriarcado; dominación masculina

The Interview, or the details of instruction according to Farocki

Abstract

The Interview, the film by Harun Farocki, focuses on the sphere of jobs, particularly in the job interview as a fundamental space to examine neoliberal society. Hand in hand with social theorists like Goffman or Foucault, we will see some strategies used to think about politics from the image. In a second section, adopting the feminist perspective of Rose-Marie Lagrave, we will delve into the notion of "realism", a cinematographic realism through which Farocki challenges the patriarchal reality in which we live. And, finally, we study one of the main expressive mechanisms of the film, which, close to the idea of "estrangement" of Bertolt Brecht, establishes the structural basis of the film around the confrontation of two typologies of the image, one of which refers directly to the exercises of discipline and self-analysis carried out by the instructors protagonists of the film.

Keywords

Social framework; rationalization; instruction; realism; patriarchy; male domination

The Interview ou les détails de l'instruction selon Farocki

Résumé

The Interview, le film de Harun Farocki, porte sur la sphère de l'emploi, en particulier dans l'entretien d'embauche en tant qu'espace fondamental pour examiner la société néolibérale. Avec des théoriciens de la société tels que Goffman ou Foucault, nous verrons quelques stratégies qui sont utilisées pour penser la politique à partir de l'image. Dans une deuxième partie, adoptant la perspective féministe de Rose-Marie Lagrave, nous approfondirons la notion de "réalisme", un réalisme cinématographique à travers lequel Farocki défie la réalité patriarcale dans laquelle nous vivons. Enfin, nous étudions l'un des principaux mécanismes expressifs du film qui, proche de la notion de "séparation" de Bertolt Brecht, établit la base structurelle du film autour de la confrontation de deux typologies de l'image : l'une renvoie directement aux exercices de discipline et d'auto-analyse réalisés par les instructeurs protagonistes du film.

Mots clés

Rationalisation du cadre social ; instruction ; réalisme ; patriarcat ; domination masculine

The Interview, ou os detalhes da instrução de acordo com Farocki

Resumo

The Interview, o filme de Harun Farocki, enfoca a esfera dos empregos, particularmente na entrevista de emprego como um espaço fundamental para examinar a sociedade neoliberal. De mãos dadas com teóricos sociais como Goffman ou Foucault, veremos algumas estratégias usadas para pensar sobre política a partir da imagem. Em uma segunda seção, adotando a perspectiva feminista de Rose-Marie Lagrave, nos aprofundaremos na noção de “realismo”, um realismo cinematográfico através do qual desafia a realidade patriarcal em que vivemos. E, por fim, estudamos um dos principais mecanismos expressivos do filme, que, junto à ideia de “estranhamento” de Bertolt Brecht, estabelece as bases estruturais do filme em torno do confronto de duas tipologias da imagem, uma das quais refere-se diretamente aos exercícios de disciplina e auto-análise realizados pelos instrutores protagonistas do filme.

Palavras-chaves

Racionalização do quadro social; instrução; realismo; patriarcado; dominação masculina

Ima rurangapa kagta kai sutikagta Farocki

Maillallachiska

Ima rurangapakagta kai kawachii kai runa suti Harun Farocki, kami imasami rurarka chi tsabaju, chipika rurarka sug tsabaju iapa suma kai pueblupi chi pulitica iscai kuna kaska. Chipika kaskasi kai runa suti Goffman o Foucault, chipika iuiarirkakuna chi pulitikukuna imasami kawachingapa kagtakuna. Ña ikuti sugpi rimaspaka kawaspaka imasami warmikuna Rose Marie Lagrave, chasami kawachiriinga” imasami sutipa karka” imasami sutipa karka chi atunpi kawachi i imasami kaugsarii. Ikuti ña puchukangapa kagta iachaikunchimi imasami kai kari Rimangapa chi ka wariikunapi kai kansii iuii kai sug runa sutikarkasi Bertolt Brecht kai iapasi ugnarii iukarka, kai iachachichi tarinakui iscai kilkaikunapisina kawachii, kai manasi kaiai sumarurangapa kai ruragkunasi manasi kaiaiankuna chi kikin kuna ruragkuna chi kawachii.

Rimangapa Ministidukuna

Tsabaju ruraska chi alpapi; tupuspa; iachachii; kawachi kai puncha imasa kagta. Kai runa kagta kaimanda. Imasami ka karikuna

Introducción

También Farocki se habría sentido contento, me gusta pensar, con un argumento que versara sobre la utilidad de su actividad en el ámbito de las imágenes.¹ En particular, su película en video *The Interview* (*La solicitud de empleo*, TV Movie, 1997, 58') nos ofrece todo un mundo de *detalles* a explorar. Ya no solo en el campo del trabajo efectivo en la época del neoliberalismo, como tantos otros filmes suyos, sino aún en la fase previa de acceso al puesto de trabajo. En cincuenta y ocho minutos de duración, *The Interview* muestra la actividad de un grupo de personas que participan en un curso de perfeccionamiento para preparar una entrevista laboral. La evidencia es que estas personas no solo parecen estar, como diría Jameson, de la época de Brecht, «inmovilizadas en unas instituciones y una profesionalización que no admiten un cambio revolucionario, y ni siquiera evolucionario u orientado hacia la reforma» (Jameson, 2013, p. 17). Sino que, ahora, además, tales organizaciones inciden cada vez con mayor sofisticación y eficacia sobre la materialidad de los cuerpos y sobre las mentalidades.

La puesta en escena, es decir, la representación escénica de cuerpos y de situaciones, aparece en *The Interview* como incrustada profundamente en la experiencia pública de las personas. «El mundo es como un escenario, nos afanamos y consumimos nuestro tiempo en él» (Goffman, 2006, p. 131); creo que las palabras del sociólogo Erving Goffman, en 1976 están muy próximas a lo que Farocki expresará con imágenes en *The Interview*. Así, también, añadía Goffman:

Una representación, en el sentido restrictivo en que yo uso el término ahora, es aquella disposición de cosas que transforma a un individuo en actor, siendo a su vez este último un objeto al que se puede mirar por todas partes y con detenimiento sin ofender, y que puede ser juzgado por su comportamiento participante por todas las personas que desempeñan el papel de 'audiencia' (2006, p. 131).

La *dimensión de los trabajadores* —la terapia militar, los juegos de roles, los usos de la imagen, la «entrada a la fábrica» a través de los tiempos— ha estado siempre

¹ En el prólogo de su libro *Brecht y el Método*, Fredric Jameson comienza con una afirmación semejante sobre Bertolt Brecht, dramaturgo y teórico que, cabe añadir, ha tenido una clara influencia a lo largo de toda la carrera de Farocki.

presente en la obra de Farocki, tanto fílmica como teórica; una preocupación que ha mantenido el autor hasta sus últimos proyectos, siendo *Labour in a single shot* (*El trabajo en una sola toma*), un conjunto de talleres de video realizados junto a Antje Ehmann en 2011, quizá el más representativo de ellos. En palabras de Ehmann y Kodwo Eshun:

Desde *Inmersión* (2009) hasta el episodio de dramatización policial de *Creía ver prisioneros* (2000); desde *La solicitud de empleo* (1997) hasta *Reorientación profesional* (1994); desde *¿Qué ocurre?* (1991) hasta *Vivir en la RFA* (1990) y *El entrenamiento* (1986), toda una serie de películas rastrea las prácticas empresariales de entrenamiento, perfeccionamiento y *role-play* que conforman la matriz de la lógica de la educación permanente en las sociedades de control contemporáneas (2013, p. 300).

Efectivamente, ya en la década de los noventa, las dinámicas neoliberales habían cambiado radicalmente el sentido del trabajo. Con el mercado como principio organizador del estado y de la sociedad, Farocki trata de hacer visible cómo las corporaciones empresariales ya no solo valoran la fuerza de trabajo de los operarios. También, directamente su identidad y género, la apariencia física, el comportamiento social y el estilo de vida. *The Interview*, me atrevería a afirmar, funciona como reacción ante tal situación. El filme estaría asumiendo de este modo un rol social. Por tanto, no sería apropiado concebirlo como un fin en sí mismo, y queda en manos del espectador volverlo un medio para alcanzar otros objetivos sociales. En este sentido, la *fórmula* empleada adquiere extraordinaria relevancia —pienso que Farocki no trata de provocar con su pensamiento, que su propósito sería justamente *provocar el pensamiento en la audiencia*.

En relación a lo anterior, habría que decir que Farocki no va *hasta* el espectador con su filme. Hay un énfasis muy marcado puesto sobre la cuestión política respecto de la figura del espectador. Por eso, en un estilo muy bressoniano según Jean-Luc Godard, el autor atraería al espectador *hacia sí*.²

² Jean-Luc Godard toma esta idea de Robert Bresson, a quien cita en la entrevista realizada por Luc Moullet, *Arts*, 23 de marzo de 1960. En Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio, Barcelona, 2010.



Imagen 1. "The Interview", Harun Farocki, (1997). Cortesía: Antje Ehmann.

La cuestión política

Ciertamente, *The Interview* tiene los componentes necesarios para hacer una especie de cuadro psiquiátrico de los personajes que intervienen en el filme. Sin embargo, el discurrir de sus imágenes no parece pasar precisamente por una psiquiatría. Como en la temprana *Nicht löschesbares Feuer* (*Fuego inextinguible*, 16 mm, 1967, 28'), la cuestión en torno a la cual se constituye *The Interview* es, evidentemente, política. A la vista del filme (es decir, de aquello que muestra en particular esta película, de cómo se organiza internamente, de dónde y cómo se sitúa la cámara respecto a lo que ésta observa, entre otros elementos), nos vemos empujados hacia ciertos interrogantes. Son cuestiones de carácter específico, pues ya no solo se limitan a captar o retratar «algo». Sino que se abren cabalmente a la relación que se establece entre ese «algo» y el dispositivo de captación audiovisual. No únicamente, surge en el filme el cuestionamiento de qué es eso que llamamos «los poderes». También, nos reclama el asunto de *cómo hacer sensible ese poder ejercido en una situación concreta* (Imagen 1). Así que, ahora debemos preguntarnos junto con Farocki, ¿se ajusta *The Interview* a este cometido implícito? ¿Consiguen sus imágenes y sus tácticas artísticas implicarse y llevar más lejos la cuestión del poder?

Resulta evidente que la operación del filme es precisamente *hacer ver* aquello que conlleva una circunstancia de semejante naturaleza, la «entrevista laboral» y la preparación del aspirante; al tiempo que señalar políticamente los propios medios de producción del filme. Así, son varias —pero también, variadas— las cosas que se logra visualizar *entre* unas imágenes y otras. Para empezar, según la narración, la entrevista en cuestión no es otra cosa que un examen íntegro de la persona, prueba que debe ser preparada rigurosamente; la preparación se limita únicamente al examen, y cabe suponer que solo estando preparado (*instruido*) la candidata o el candidato podrá tener éxito en el examen; tener éxito implica, entonces, la aceptación de un *marco social* cuyos límites demarcan la validez de unas pautas de comportamiento; finalmente, la interiorización de tales pautas conlleva visiblemente la *teatralización del Yo*. No obstante, según previenen los instructores, y pese a la dificultad que ello añade, se *debe* actuar de forma convincente ante el entrevistador. La entrevista se torna, pues, ante nuestros ojos, un procedimiento altamente codificado y tecnificado. Sobre todo, un procedimiento desarrollado según los intereses tradicionales de una condición masculina. Curiosamente, la entrevista —que incorpora activamente juegos de código, información, simbología, imágenes, ideas, conocimiento, subjetividades y relaciones sociales— supone



Imagen 2. "The Interview", Harun Farocki, (1997).
Cortesía: Antje Ehmann.

los mismos *métodos de racionalización* de los que se sirven los sectores militar e industrial para su desarrollo; los cuales, como diría Simone Weil, «se presentan como métodos de organización científica del trabajo» (Weil, 2014, p. 224).

En este contexto, nos interesa saber de qué manera resuelve Farocki la *cuestión política*. En primer lugar, como vemos, la película se centra en el modo en que los candidatos se preparan para tal encuentro mediante ejercicios dirigidos de simulación y autoanálisis. Así, la cámara no admite referencias ajenas a la instrucción. La visión resultante es predominantemente estática, ya que, uno, los participantes mantienen durante la formación sus respectivas posturas corporales —generalmente sentados sobre una silla—, y dos, rara vez se inicia un movimiento de cámara, salvo cuando es necesario corregir el ángulo. En segundo lugar, en el montaje, cada plano se abre y se cierra con un corte frío, mostrando con claridad el punto de interés: una acción, una frase dicha, la subsiguiente reacción, no habiendo nexos que resuelvan el tránsito entre lo uno y lo otro. Es un modo muy personal, dirigido hacia un tipo de pensamiento de carácter cualitativo y relacional.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace relevante este funcionamiento fílmico y el tipo de maniobras que lo facilitan? Habría que pensar que, con ello, se accede a una visión privilegiada de un determinado *marco social*. En concreto, se trata del marco de la «instrucción civil» aplicada al ámbito de la entrevista laboral donde, como sería el caso, se favorece la subordinación absoluta de la persona empleada al mando empresarial. Pero, ello parece no ser suficiente para un autor como Farocki que ya ha pasado atentamente por los textos de «análisis del poder» de Michel Foucault —tal y como

muestran las propias notas preparatorias y ensayos del cineasta. De hecho, yo diría que, acompañando la teoría esbozada por Foucault, su objetivo principal sería mostrar que el poder no es algo abstracto ni algo que se adquiere y se posee porque alguien lo otorga. Sino una *potencia ejercida* en una situación concreta sobre algo o alguien, asunto que implicará todo un *dispositivo de coerción*. Naturalmente, en estos juegos estratégicos que ocurren a nivel interpersonal, las cámaras de vídeo a disposición de los instructores en *The Interview* (Imagen 2), por ejemplo, juegan un rol excepcional: operan como herramientas de análisis del movimiento, como en los experimentos fílmicos realizados de forma pionera en ámbitos industriales y militares por el matrimonio Gilbreth; también de visibilidad de *infracciones* del código conversacional establecido, lo que, por otro lado, implica un perverso —por humillante— ejercicio de *revisión pública*.

Pero, siguiendo nuestro recorrido, la reflexión nos lleva a un tercer punto. A pesar de todo lo dicho, es sorprendente que, contrariamente a los Gilbreth, las cámaras de Farocki no detienen sus encuadres sobre nada o nadie a nivel *individual*. Da la impresión de que, inversamente, más bien se estaría retratando un *campo de fuerzas*, que logran hacerse sensibles a través de juegos de *afección*. Dicho ahora con otras palabras, aunque la cámara filme obsesivamente y en exclusivo los cuerpos y los rostros —detalles de cuerpos y rostros *concretos*—, no parece interesarle, sin embargo, un cuerpo ni un rostro *en particular*. Ni siquiera podemos decir que se detenga sobre una mirada, atraída por su singular manera de mirar, o que se pare a interpretar individualmente el carácter de las voces. Mi impresión es que tales aspectos del juego interpersonal, con sus constantes y delicados ajustes y reajustes, le sirven a Farocki para poner de manifiesto

esa «sustancia básica» con la que el poder opera. Por otra parte, hay que señalar el hecho de que a las diferentes partes del cuerpo se les concede un interés distinto, siendo, quizá, el rostro, la mirada y las manos en movimiento, las partes sometidas a análisis con mayor empeño. En parte, este interés diferenciado y jerarquizado expresa cómo se divide conceptualmente el cuerpo en *segmentos* (Goffman, 1979, p. 55). Así opera el poder, precisamente, esa «tercera dimensión del espacio» (Deleuze, 2007, p. 306). No obstante, aunque sea una operación basada en el control riguroso del detalle, de ningún modo se pasan por alto, por ejemplo, aspectos que involucran el estado y la apariencia general de todo el cuerpo, como la postura de una espalda apoyada, de una u otra manera, sobre el respaldo de la silla.

Así, en cuarto lugar, podemos observar cómo los personajes de *The Interview* aparecen seccionados en el plano. De hecho, solo se accede a fragmentos de sus cuerpos en instantes que, por otro lado, carecen absolutamente de valor dramático; en consecuencia, relegando la expresión de su identidad psicológica a un segundo lugar. A veces, es el marco del plano el que los recorta. Otras veces, son los objetos que tienen delante y que ocultan el resto del cuerpo, objetos tales como pupitres, mesas, cámaras de video. Son, generalmente, planos frontales y laterales de los cuerpos, aunque no parece que haya, no obstante, una norma fija para

Farocki. La presencia de su cámara no los intimida, o al menos esto es lo que parece. Hay quizá una retórica específica por parte de Farocki para resaltar la docilidad de los cuerpos ante tales circunstancias.

Es cierto que, mediante el conjunto de estas operaciones, la audiencia queda sin opción a una mirada empática respecto de lo que ve. Pero, lo verdaderamente relevante aquí es, sin embargo, que cada uno de los procedimientos técnicos y estéticos señalados posee su «reflejo político». Ampliando lo dicho con la filosofía de Foucault, especialmente con su libro *Vigilar y Castigar*, resulta importante señalar la idea de que las *relaciones de poder* se componen con el *saber*. Para visualizar este aspecto en la película, el rol de los instructores es fundamental. Quizá por eso, Farocki no descuida en ningún momento el modo en que estos monitores actúan e influyen —muy *humanamente*, por cierto— sobre quienes reciben la instrucción. Como vemos, de comienzo a fin a través de las imágenes y las conversaciones, son saberes convencionales que tienen que ver con la efectividad y la estrategia comunicativa. Se trata de aprender las *funciones formalizadas*. Esto es, acciones que son entendidas en relación con su *finalidad* (Deleuze, 2014, p. 156, mi énfasis). La finalidad es justamente lo que Farocki mantiene en estado de latencia entre las imágenes de *The Interview*: el fin al que se aspira consiste *meramente* en el éxito en la



Imagen 3. "The Interview", Harun Farocki, (1997). Cortesía: Antje Ehmman.



Imagen 4. "The Interview", Harun Farocki, (1997). Cortesía: Antje Ehmann.

entrevista.³ Este destino forzoso impregna íntegramente las conversaciones de un «tú debes» unidireccional. Lo cual delata, a su vez, la existencia de una *ley moral* que Farocki detecta, y yo diría que se burla de ella.

El realismo ¿o los desafíos a la realidad?

Si por algo se caracteriza la estética de *The Interview* es por su sencillez. «Sencillez» que, por cierto, es parte de un estilo y no síntoma de una carencia. *The Interview*, tal como podría ser dicho de toda obra de Farocki, prescinde de ornamentos al tiempo que lleva al extremo una economía de los recursos y de los medios —con plena consciencia, no cabe duda. También Jean-Marie Straub, cuya práctica Farocki admiraba, se refiere a su propio cine en estos términos: «Mi película [*No reconciliados*, 35 mm., 55', 1965] sería exactamente como es aunque hubiese tenido a mi disposición siete millones de marcos».⁴ Straub habla de lo económico, no obstante,

nuestra afirmación valdría para todas las fases del proceso creativo en relación a ambos autores. Además, es importante poner en valor la otra cara de la moneda. Esto es, la rotundidad en la expresión de una obra como *The Interview* respecto a la realidad con la que trabaja.

Observemos el tipo de encuadre, que en *The Interview* es muy preciso. Se trata de una precisión dirigida a captar lo que ocurre naturalmente (Imagen 3). Pero captado, no obstante, desde un punto de vista específico y estratégico, que muchas veces consigue sutilmente mostrar esas cosas que ocurren sin ser vistas. En este sentido, si queremos ser precisos, tal captación debe ser entendida como la *invención* de algo. De aquello que surge del cruce entre lo que ocurre ante la cámara, la intención del artista y su capacidad técnica. Así, el marco y lo que este enmarca, como elementos de estilo, serían el resultado de una serie de acontecimientos y acciones dispares que convergen en un mismo punto de vista, y se muestran (en conjunción a la escucha) bajo una serie de condiciones ambientales, técnicas y personales. Resulta, pues, fundamental explorar de qué manera la película funde estas dimensiones. Es decir, especular sobre cuál es la estrategia —en este caso, de encuadre— empleada respecto a una realidad determinada.

³ Cabría pensar, sin embargo, que tal instrucción, que se presenta como medio para un fin, podría ser justamente un fin en sí mismo.

⁴ Sesión de debate abierto con Jean-Marie Straub "Dites-moi quelque chose", 2007-2010, editado en DVD por Intermedio.



Imagen 5. "The Interview", Harun Farocki, (1997).

Vayamos por partes, en el apartado anterior me había referido a cómo lo mostrado en la imagen es recordado, de este modo, fragmentando los cuerpos que retrata.⁵ Pero, precisamente Farocki —y la audiencia a través del filme— asiste a un ambiente social, con la implicación ineludible de un *marco político*⁶ donde el aspirante al puesto de trabajo aparece limitado, como percibido a través de una plantilla donde se observan analíticamente solo las partes o aspectos que *a priori* se consideran relevantes. Esta plantilla, aplicada sobre cada aspirante, visibiliza unas cualidades personales, al tiempo que ensombrece u oculta otras. El aspirante debe por tanto *hacerse encajar*; en otras palabras, está

socialmente forzado a ajustar su apariencia a unas expectativas externas —aquí, naturalmente, habría que distinguir entre apariencias «normales» y las apariencias «correctas», siendo las últimas las que conciernen a una circunstancia tal (Imagen 4).

Desde luego, parece interesante observar la idea de un marco social desde la perspectiva del género. Pues tal visión plantea precisamente uno de los mayores desafíos a nuestra realidad cotidiana; el procedimiento de la entrevista, con su carácter a la vez más democrático y más selectivo, abre horizontes a unos, pero los cierra a otros. Ciertamente, las imágenes de Farocki no muestran abiertamente esta problemática social. La manera distante, aunque fría y parcial, del filme, logra *hacer ver* no obstante algunos mecanismos de base que sustentan el neoliberalismo tal cual lo conocemos. Por eso, una lectura de género podría extraer de este filme ideas de absoluta actualidad social. Se hace palpable, por ejemplo, el hecho de que cuando la mujer logra acceder a un puesto de trabajo en este sistema de organización discriminatorio, generalmente tenga que integrarse en proyectos de hombres —dada la tendencia de los hombres a ocupar las posiciones dominantes. Tomemos, pues, al respecto las palabras de la filósofa feminista, Rose-Marie Lagrave:

⁵ En lugar de atender a distinciones entre categorías del tipo "documental" / "ficción" mucho más revelador resulta indagar en las capacidades que un determinado procedimiento tiene para hacer sensible un matiz oculto de la realidad. Farocki, abandonó en la década de los ochenta su sueño de trabajar con actores: "Según Farocki, solo Bresson, Straub y Huillet tuvieron éxito a la hora de formular un método de trabajo con actores que fuera capaz de suspender los efectos de realidad de la actuación" (Ehmann; Eshun, 2013, p. 298). No obstante, por medio de estrategias de "no-ficción", ha conseguido problematizar la realidad al tiempo que toma distancia de ella.

⁶ La noción de "marco" (distinta del término "marco visual" del ámbito del análisis fílmico), la he tomado de Erving Goffman, noción que desarrolla en *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*.

El siglo XX se define más bien por la larga y lenta legitimación de los principios de división sexual de mundo social, al perpetuar o reinventar sutiles formas de segregación en el sistema de formación y en el mundo del trabajo. En efecto, el orden social funciona como una suerte de riba que distribuye de manera regular, aunque imperfecta, a hombres y mujeres en esferas de formación y de trabajo separadas. Su función principal estriba en organizar la competencia entre los sexos y de disimular con eufemismos la violencia de la dominación masculina (Lagrave, 2000, p. 506).

Pienso que Farocki atiende precisamente a este punto en su filme: el asunto no responde tanto a la cualificación del trabajador, como a la racionalización del trabajo y a sus implicaciones sociales. Lagrave arremete en contra de la idea de que existan trabajos específicamente «de hombres» y «de mujeres»; según la evidencia en uno y otro caso, se trataría más exactamente de proyectos de hombres para los cuales se diseñan puestos según la correspondiente mentalidad masculina. Así, desde una mirada feminista, salta a la vista la desvalorización de las cualidades femeninas del trabajador o del aspirante. Lagrave lo expresaría de la siguiente manera: «A la tradicional división sexual del trabajo se agrega una *construcción social de los empleos*, destinada a atraer a un sexo más que al otro y de mantener el desfase entre hombres y mujeres» (Lagrave, 2000, p. 547, mi énfasis).

Acabo de especular, es evidente, en torno a una supuesta relación estratégica establecida entre, por un lado, el *marco fílmico* (el modo técnico, estético, y también político, de encuadrar la imagen), y, por otro lado, el *marco social* (que, de modo semejante, *recorta* la expresión de los individuos, especialmente de las mujeres, así como de otros colectivos oprimidos). Quizá, una de las observaciones más acertadas en el filme es que bajo ese tipo de restricciones y exigencias, acentuadas, además, por el dispositivo audiovisual, se produce ante nuestros ojos lo que el sociólogo Erving Goffman define de manera sencilla como el «paso del acto al actor» (Goffman, 1979, p. 175). Mediante el procedimiento estilístico de *encuadre* (como «invención» de algo *real pero distinto de la realidad de la cual se parte*), Farocki realizaría una suerte de *síntesis fílmica*; acorde, por cierto, a la visión estética de Straub, quien precisamente mataba que «lo que hay que evitar, es la verosimilitud»⁷. Hay, de hecho, un juego de imágenes como «cosas» que

no representan la realidad. Pues, como explica la artista Hito Steyerl, las imágenes serían «fragmentos del mundo real» (Steyerl, 2014, p. 55). Con todo, en este presunto juego de Farocki con la imagen, las imágenes no caen en el didactismo. No intentan educar, tal y como hacen el teatro y el cine clásicos. De este modo, la audiencia, así lo señalan Antje Ehmman y Kodwo Eshun, es meramente testigo. En sus propias palabras: «Ser testigo de Harun Farocki siendo testigo de juegos y roles es equivalente a un *thriller* para aquellas personas aburridas de los *thrillers*» (Ehmann; Eshun, 2013, p. 300).

Como resultado de su desafío a la realidad, Farocki propone una visión muy particular. Incompleta, fracturada y abrumada, podríamos decir (*Imagen 5*). Una *cualidad pesadillesca* con resonancias kafkianas de encierro y absurdo sin fin; estremecimiento que estaría relacionado con el ámbito del trabajo en general. Esto es, con su proyección masculina, con las reglas de eficacia y con la coerción social. Aunque también, físicamente, con el trabajo realizado entre muros. De hecho, Farocki no sacará la cámara del *marco arquitectónico* en cuyo interior tiene lugar la instrucción —esto lo vemos también en otros de sus filmes en ambientes de trabajo como *Ein Bild* (*Una imagen*, 1983). Podríamos referirnos, también, a ese ritual interpersonal, la entrevista laboral, acto absolutamente encorsetado por una amplia variedad de formalidades consensuadas. Este tipo de videncias del arte realista serían ensalzadas por artistas como Bertolt Brecht, quien justamente especificaba: «*Desenterrar* la verdad bajo los escombros de la evidencia, *vincular* de manera visible lo singular a lo general, *fijar* lo particular en el gran proceso, tal es el arte de los realistas» (Straub; Huillet, 2011, p. 51, mi énfasis). Indudablemente, podrían añadirse aquí otras tantas posibles: hacer visible y audible el propio proceso, reunir en un solo gesto materiales, colores, sonidos, posturas, valorar las vías tácticas que surgen en la experiencia, entre otras. El propio Straub, hablando de la técnica en el proceso creativo, se referirá a un «tejido de retos», retos de iluminación, de captación de sonido, de edición de materiales. Evidentemente, estos retos deben ser comprendidos no como un acompañamiento a la realidad sino como «desafíos». Es esta, según mi opinión, una visión del cine —o del trabajo artístico— muy cercana a la de Farocki.

Sobre la combinación de dos sistemas

Inicialmente, *The Interview* parece una película completamente continua, a pesar de la fragmentación que

⁷ Sesión de debate abierto con Jean-Marie Straub “Dites-moi quelque chose”, 2007-2010, editado en DVD por Intermedio.



Imagen 6 y 7. "The Interview", Harun Farocki, (1997).



opera la propia descripción del ambiente retratado. Da la impresión de ser un largo movimiento rectilíneo constituido por una amplia sucesión de tomas que avanzan en un mismo y único sentido. Y es cierto que, juntas estas tomas, constituyen un terreno en el que no hay grandes sobresaltos dramáticos. A través de lo comentado, podría parecer que finalmente *The Interview* afirmara una unidad estética y estructural radical. No obstante, en oposición a esta impresión de totalidad monolítica, me gustaría sugerir la idea de que ninguno de los fragmentos escogidos, ni tampoco el orden en que se disponen, es decisivo. Y ello, intuyo, remite a una concepción muy específica del filme por parte de Farocki, la cual se hace particularmente sensible en la selección del material y en la edición. Con todo, resulta curioso el hecho de que finalmente el conjunto obtiene un ritmo y una coherencia interna —siendo igualmente sorprendente que no se extrañen preámbulos ni recapitulaciones.

Lo que ahora resulta decisivo, por tanto, es el *conjunto* que emerge de la interacción de tal cantidad y tal tipo de fragmentos. Pero, este conjunto no es un conjunto estructurado a la manera convencional. No se pasa, como dice Farocki respecto a otro de sus filmes, de «la A a la B, sino que se gira en una especie de *bucle de desequilibrios*. Se trata de establecer relaciones imagen-sonido o sonido-sonido o imagen-imagen que funcionan por asociación y que no pueden formularse

dentro de la lógica de la enunciación».⁸ Hay una *severidad* maniática y obsesiva de Farocki, por la que nada es autorizado a distraer la atención de lo esencial en el film, aspecto que nuevamente enlaza su cine con el de Robert Bresson por encima de cualquier barrera categorial de género o disciplina. El teórico, Santos Zunzunegui señala justamente en Bresson esa «voluntad de ir directo a lo esencial, de renunciar a toda retórica» (Zunzunegui, 2001, p. 121) al analizar películas como *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condenado a muerte se ha escapado*, 35 mm., 101', 1956). En referencia a lo anterior, se percibe una estrecha *familiaridad* de Farocki respecto a Bresson, sin que tampoco ello nos haga acercarnos a la peligrosa idea de «linaje».⁹

Vemos que en *The Interview* hay planos abiertos del grupo. Y, en perfecta coordinación con estos, otros planos que se cierran sobre los personajes, los cuales se centran en describir la misma circunstancia, pero a un nivel más cercano a cada una de las personas.

⁸ Farocki, "Über das allmähliche Verfertigen von Gedanken beim Filmemachen", entrevista de Christa Blümlinger en *Falter*, 21/91. "Leer entre las imágenes", Christa Blümlinger. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*.

⁹ Uno de los ensayos fundamentales de Harun Farocki, fue precisamente, "Bresson: un estilista", publicado por primera vez en *Filmkritik* en marzo de 1984. Este texto aparece en la publicación *Crítica de la mirada, Textos de Harun Farocki*, del V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, así como en otra recopilación de ensayos de este autor, *Harun Farocki, desconfiar de las imágenes*.

La atención se mantiene en todo momento sobre las conversaciones. De modo que cualquier coyuntura de socialización distinta es descartada. La cámara observa distintos matices durante el curso de perfeccionamiento—ello sucede, por cierto, con un empeño y una paciencia, también, similares a como Bresson filmaba cada uno de los procedimientos requeridos en la fuga de los prisioneros en el filme ya citado.

Pero, tal y como el título de este apartado evoca, la cuestión en *The Interview* va más allá de lo dicho. Entre una toma y otras, se inserta en determinadas ocasiones —muy precisas y específicas— otro tipo de imagen, cuya presencia, puede decirse, resulta extraña e inquietante. Son imágenes cuyo rasgo formal más significativo es que prescinden del color o se hace uso de la cámara lenta. A veces, son repeticiones en detalle de lo que se acaba de ver. Sin ser exactamente una repetición —de hecho, no lo son, en absoluto. En dichas tomas, el ángulo cambia ligeramente, ofreciendo una visión minuciosa que examina los movimientos, los gestos, los procederes de los participantes; en otras ocasiones, bien se invierte la dirección del tiempo o bien se detiene. Es curioso, también, que estos momentos, insólitos en el filme, se acompañan del sonido de una guitarra eléctrica, lo cual incrementa la sensación de *extrañamiento* (Imagen 6 y 7). Cabe por tanto preguntarse, ¿qué sentido tiene este efecto?

Dentro de las convenciones del cine narrativo, la operación descrita podría corresponderse con un *flash black*. No obstante, la estructura anti-narrativa y el carácter de documento anti-psicologista del filme cierra decididamente esa posibilidad. En mi opinión, y conociendo medianamente la obra de Farocki, tal recurso incorpora ciertos patrones clásicos de la visión audiovisual analítica. Por ejemplo, la cámara lenta, la marcha atrás y las detenciones, combinados con el efecto de *zoom*, son procedimientos habituales en el ámbito actual del deporte televisado, empleándose cuando a simple vista el ojo no discierne limpiamente; por otro lado, la ausencia de color y sonido remite a las cámaras de video vigilancia y a los análisis policiales de tales grabaciones. Mediante este procedimiento con tintes «analíticos», las normas occidentales modernas de la *claridad*, la *visibilidad* y la *precisión* son de nuevo traídas a colación.¹⁰ Solo que, ahora, aparecen integradas por Farocki en la lógica del capitalismo industrial y de las estrategias de un sistema de control social.

¹⁰ Ver Alfred Crosby, *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600*.

A primera vista, todo eso se encadena en el discurrir del filme. Pero una mirada más detenida percibe que algunas partes no se enlazan totalmente. Más exactamente: habría *dos sistemas cohabitando en el filme*, entre los cuales se genera una gran tensión —lo cual produce, además, cambios drásticos de *tempo*. Vemos, pues, que el sistema de descripción por planos abiertos o cerrados conforma un sistema autónomo —los planos abiertos reenvían la mirada siempre a otros planos abiertos, o a planos más cerrados, por los que se entra en una sucesión de otros planos que muestran detalles distintos de los participantes. El sistema de planos «analíticos» en blanco y negro azulado sería otro sistema que coexiste con el primero, y que hace referencia a las grabaciones realizadas por el equipo de instructores. Estos planos se reenvían internamente unos a otros, como queriendo subrayar ese *valor operativo* de la imagen.¹¹

Estas marcas de apariencia analítica en la imagen dan testimonio, por tanto, de la intrusión de otro sistema en el sistema visual descriptivo. Organizan una nueva óptica sobre la que ya reinaba, alterando de este modo las relaciones del conjunto. Hay, según observamos, dos tipos de visión en la mirada de Farocki: una visión «directa» que funciona sobre el modo de lo continuo, y una visión «procesada» que actúa sobre el modo de lo discontinuo y que opera produciendo cortes en el flujo de lo inmediato. Pero hay que señalar, además, que un modo no se suma al otro: digamos que el principio que constituye la mirada «directa» —y supuestamente neutral—, es problematizado por un segundo tipo de visión cargado de incredulidad. Mediante estos cortes añadidos, Farocki da una versión agresiva de lo que concienzudamente expresa en el otro sistema. Hay algo cómico inherente a esta segunda visión, no obstante, algo que termina resultando *violentamente* cómico; así, Farocki parece volverse incluso irónico, pese a su característica y proverbial gravedad.

Referencias

Crosby, A. (1998): *La medida de la realidad, la cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

¹¹ Ehmann y Eshun hacen un “inventario de las imágenes técnicas en la obra de Harun Farocki”, que incluye: imágenes “operativas”, “protésicas”, “de vigilancia”, “de datos”, “estadísticas” y “gráficas”. Ver el texto “De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki”.

Delanda, M. (2016): *Assemblage Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

_____. (2006): *A New philosophy of society. Assemblage theory and social complexity*. New York: Continuum.

Deleuze, G. (2007): "¿Qué es un dispositivo?" En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975 – 1995)*. Valencia: Pretextos.

_____. (2014): *Michel Foucault y el poder. Viajes iniciáticos 1*. Madrid: Errata naturae.

_____, G.; Guattari, Félix. (2008): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Ehmann, A.; Eshun, K. (2013): "De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki)". En Farocki, H. *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Federici, S. (2013): *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.

Foucault, M. (2012): *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Godard, J-L. (2010): *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.

Goffman, E. (1967): *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*. New York: Pantheon Books.

_____. (1979): *Relaciones en público. Microestudios de Orden Público*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (2006): *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Jameson, F. (2013): *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.

Lagrange, R-M. (2000): "Una emancipación bajo tutela. Educación y trabajo de las mujeres en el siglo XX". En Duby, George; Perrot, M. *Historia de las mujeres en Occidente*. 5. *El siglo XX*. Madrid: Taurus.

Mayerhöfer, L. (2014): "Films about labour. 'We are looking for the moment that contains all others'" *Entrevista con Harun Farocki y Antje Ehmann*.

Steyerl, H. (2014): *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Straub, J-M., Huillet, D. (2011): *Escritos*. Barcelona: Intermedio.

Weil, S. (2014): *La condición obrera*. Madrid: Editorial Trotta.

Weinrichter, A. (Director editorial) AA.VV. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Punto de Vista, Gobierno de Navarra.

Zunzunegui, S. (2001). *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

Bresson, R. (1956). *Un condamné à mort s'est échappé* (*Un condenado a muerte se ha escapado*), 35 mm., 101'.

Farocki, H. (1967). *Nicht löschesbares feuer* (*Fuego inextinguible*), 16 mm, 28'.

_____. (1983). *Ein Bild* (*Una imagen*), 16 mm, 25'.

_____. (1997). *The Interview* (*La solicitud de empleo*), TV Movie, 58'.

Farocki, H.; Ehmann, A. (2011). *Labour in a single shot* (*El trabajo en una sola toma*). Proyecto de talleres de video.

Straub, J-M. (1965). *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (*No reconciliados*), 35 mm, 55'.